cuadernos de aleph

LOS HORRORES DEL CUERPO EN *MANDÍBULA*, DE MÓNICA OJEDA

THE HORRORS OF THE BODY IN *MANDÍBULA*, BY MÓNICA OJEDA

VIRGINIA CIRANI
https://orcid.org/0000-0002-7663-2480
vcirani@correo.ugr.es
UNIVERSIDAD DE GRANADA / UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Resumen: En este trabajo, se analiza la novela *Mandíbula* (2018) de la autora ecuatoriana Mónica Ojeda desde el cruce entre feminismo, *mad studies* y estudios sobre el cuerpo para analizar cómo la locura femenina y el deseo corporal funcionan como fuerzas subversivas frente al orden patriarcal. Partiendo de la crítica al sujeto cartesiano, se sostiene que los *mad studies* defienden una subjetividad no-normativa que desestabiliza los parámetros de la normalidad, permitiendo pensar identidades femeninas fluidas y encarnadas. En las obras de Ojeda, los cuerpos son atravesados por la violencia, el deseo e incluso la abyección; sin embargo, la afección entre mujeres en *Mandíbula*, caracterizada por la intensidad del contacto físico, revela que el dolor derivado de este amor —maternal, de amistad y homoerótico— es funcional para erosionar los límites identitarios y cuestionar los modelos de salud, crecimiento y feminidad. El culto al Dios Blanco, la centralidad del «horror blanco» y la figura de la madre violenta articulan una simbología en la que amor y muerte se entrelazan, y donde el cuerpo deviene el principal medio de conocimiento y experiencia. Así, la locura femenina no se presenta como patología, sino como una forma de resistencia que libera deseos reprimidos y permite imaginar vínculos y subjetividades más allá de la razón patriarcal, aun al precio de la disolución del sujeto y de la cercanía con la violencia y la muerte.

Palabras clave: violencia, *Mad Studies*, maternidad, homoerotismo, muerte.

Abstract: This article analyses the novel *Mandíbula* (2018) by Ecuadorian author Mónica Ojeda through the intersection of feminism, mad studies, and body studies, in order to examine how female

Recibido: 03/03/2026. Aceptado: 29/06/2026.
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.21709455

CC BY

madness and bodily desire operate as subversive forces against the patriarchal order. Drawing on a critique of the Cartesian subject, it argues that mad studies advocate for a non-normative subjectivity that destabilises the parameters of normality, thus enabling the conceptualisation of fluid and embodied female identities. In Ojeda's work, bodies are traversed by violence, desire, and even abjection; however, the affective bonds between women in *Mandíbula*, characterised by the intensity of physical contact, reveal that the pain produced by this love—maternal, friendly, and homoerotic—is functional in eroding identitarian boundaries and in challenging dominant models of health, development, and femininity. The cult of the White God, the centrality of the «white horror», and the figure of the violent mother articulate a symbolic system in which love and death are intertwined, and in which the body becomes the primary medium of knowledge and experience. Thus, female madness is not presented as pathology, but as a form of resistance that releases repressed desires and makes it possible to imagine forms of relationality and subjectivity beyond patriarchal reason, even at the cost of the dissolution of the subject and proximity to violence and death.

Keywords: violence, Mad Studies, motherhood, homoeroticism, death.

1. Introducir el cuerpo

Para el sistema patriarcal, la exhibición del cuerpo femenino y de sus deseos más íntimos representa un ataque al orden que permite su existencia; en particular, la intromisión de este en el campo de la razón es lo que desmorona la concepción de la realidad. La alteración del concepto de sujeto cartesiano —con todos sus caracteres estereotípicamente normativos— impide la reiteración de la «normalidad» del individuo sano (Davis, 2025). Esto es lo que hacen los *disability studies* o, más precisamente, los *mad studies*: la subjetividad *mad* incita la confusión entre cuerpo y mente criticando los parámetros de la ciencia tradicional, la cual impone un modelo que excluye la totalidad de las diversidades con el fin de subyugar a los individuos. En otras palabras, el sujeto no-normativo que protagoniza los *mad studies*, como demuestran las teorías nacidas recientemente en este campo de estudio (Beresford y Russo, 2021; LeFrançois, Menzies y Reaume, 2013; Lewis, Ali y Russell, 2025; Pilling, 2025), se posiciona en contra de las prácticas que intentan regular a los que se niegan a someterse a las constricciones identitarias de los supuestamente sanos. En este sentido, la resistencia al poder hegemónico —que ya para Foucault ([1961] 2006) en su estudio fundacional sobre la historia de la locura es lo que distancia al sujeto enfermo de la imagen del loco (y, cabe añadir, de la loca) construida por la sociedad en cada época— defiende la diferencia que impide la

adhesión a la normalidad. Por eso, mantener estos rasgos disidentes es esencial para dar forma a una subjetividad loca que pueda contrarrestar el pensamiento patriarcal.

Dentro de la crítica feminista sobre la locura, se ha subrayado esta tendencia a la rebeldía en torno a las costumbres sociales en los sujetos femeninos, quienes encuentran en el desvío mental una forma de expresar su identidad por fuera de las limitaciones dadas por su género. De hecho, a partir de textos esenciales sobre literatura que enraízan en el pensamiento feminista de la segunda ola como los de Gilbert y Gubar ([1979] 2020) y de Showalter (1987), la enfermedad mental se ha analizado por su capacidad de controvertir las expectativas patriarcales sobre las mujeres. Esta propuesta se inscribe en la de otras figuras prominentes en el panorama feminista, que han destacado precisamente el potencial subversivo de la manifestación de la enfermedad mental femenina en los contextos vigilados por la autoridad masculina, propugnando así el rechazo de los estándares de salud (Chesler, [1972] 2018; Bordo, [1993] 2004; Millett, [1970] 2016). Específicamente, en el ámbito de la literatura, la subversión femenina se concretiza, por un lado, en la escritura desarticulada propuesta por el feminismo francés (Cixous, 1976) y, por el otro, en la búsqueda de una (supuesta) autenticidad identitaria que choque con las peticiones del patriarcado (Rigney, 1980; Yaeger, [1988] 2020). Sin embargo, Marta Caminero Santangelo (1996) advierte de que la propagación de este modelo de locura encierra a las mujeres en los mismos esquemas de poder que intenta rechazar; por su parte, Elizabeth J. Donaldson (2002) añade que concebir la enfermedad mental como metáfora para la insurrección excluye al cuerpo de la reescritura de la identidad femenina, reiterando la división mente y cuerpo típica del pensamiento masculino.

Ahora bien, aunque estas críticas tienen el propósito de evitar la romantización de la locura femenina y, sobre todo, de alejarse del esencialismo identitario que caracterizaba el pensamiento feminista de los años setenta y ochenta, también parecen perder la fuerza subversiva de este. En efecto, en el afán por eliminar cualquier rastro de lo sentimental, se ha perdido la conexión con lo que diferencia a los sujetos locos del paradigma identitario tradicional: su inclinación a ser «superemocional» (Sánchez López, 2023); es decir, dividir lo real de lo imaginario imponiendo así una barrera entre los dos significa seguir promulgando el dualismo patriarcal que eleva lo racional sobre lo irracional, calificando a los brotes del

cuerpo y de la mente como insignificantes. Por esta razón, los *mad studies* instan a recuperar los lados excesivos de la locura para establecer formas identitarias —en este caso, de lo femenino— que excedan las definiciones dadas por el pensamiento dominante.

En particular, las locas, siguiendo la propuesta rompedora de los más recientes *mad studies*, se deslindan de la identidad que surgiría después del proceso (obligatorio) de cura y, en su lugar, manifiestan su diversidad en el *bodymind* (Price, 2011, 2015) determinado por las condiciones materiales en las que existe. Según Margaret Price (2015), este concepto, además de desestabilizar la creencia cartesiana y patriarcal de la separación entre mente y cuerpo, sugiere que la identidad del sujeto con cualquier discapacidad no es inalterable, sino que es continuamente moldeada por el contexto social. Entonces, a partir de estas premisas, es posible decir que la locura femenina involucra, dentro de su proceso desacralizador de los preceptos patriarcales, las reclamaciones del cuerpo con respecto a toda identidad impuesta por las abstracciones de los poderes epistemológicos externos a él.

2. El cuerpo en Ojeda

Mandíbula ([2018] 2025), de Mónica Ojeda, detalla una fascinación —a menudo morbosa— por el cuerpo femenino, especialmente por sus excesos: gracias a estos, las protagonistas hallan una identidad que, especialmente a través de la violencia, contrarresta la conocida dentro de los parámetros tradicionales. Lo femenino de Ojeda encarna la abyección más extrema con el propósito de desmentir la imagen de la mujer concebida por el pensamiento patriarcal, que reduce esta identidad a un reflejo de los deseos masculinos. Ahora bien, estos brotes del cuerpo no son simplemente manifestaciones de inquietudes congénitas a lo femenino, sino que son consecuencias del contacto con la sociedad y sus efectos en la psique de las mujeres. De hecho, estos cuerpos se alinean con lo abyecto respondiendo a la violencia machista (Fernández, 2024; Leonardo-Loayza, 2022, 2024; Jossa, 2022), que, en las obras de Ojeda, es parte central de la narración: sus protagonistas se enfrentan a un entorno hostil que les obliga a redefinir sus identidades para no sucumbir a la voluntad masculina. En este sentido, ellas, como señala Leira Araújo-Nieto (2023) con respecto al cuento *Las voladoras*, no siguen las normas sexuales de la sociedad, ya que encarnan una sexualidad excesiva. Es más, los personajes femeninos de la homónima colección de cuentos se apropian de su agencia

desechando su identidad de género y deviniendo seres crueles; en efecto, en varios de esos cuentos «la reivindicación de la monstruosidad desde el género —y el feminismo— juega un papel fundamental» (Boccuti, 2022: 148). Para Carolina Navarrete González, Gabriel Saldías Rossel y Fabián Leal Ulloa (2024), esta misma monstruosidad señala una conexión ancestral entre las mujeres de la obra, las cuales se acercan a lo prohibido por la sociedad estableciendo conexiones con lo no-humano.

Al abandonar el rol de género predefinido, los personajes de Ojeda descubren su sexualidad y, en particular, sus impulsos rebeldes; es decir, los deseos que emergen en estas obras no son representaciones de una identidad originaria, sino la negación de las normas patriarcales sobre los cuerpos. Entonces, el horror que caracteriza sus obras es, sobre todo, una forma de intensificar las inquietudes que la sociedad no acepta en los cuerpos de los sujetos que conviven en ella. Sin embargo, dejar a los individuos sin control sobre sus deseos les da la posibilidad de abusar de los demás, confirmando que la violencia —en sus varias acepciones— es uno de los temas privilegiados por Ojeda. Esto es patente en su segunda novela, *Nefando* (2016), en la que los protagonistas pueden explorar las prácticas prohibidas en lo cotidiano a través de la palabra que se vuelve cuerpo (Espinel, 2025). En esta obra, los efectos en la psique de la violencia a la que se asiste en el videojuego se derraman de la pantalla a la realidad (Licoa Campos, 2024a), afectando las identidades mismas. Por su parte, Alicia Ortega Caicedo, fijándose en el dolor provocado en las personas que juegan al videojuego, sugiere que el de *Nefando* es «un lenguaje capaz de dar forma y nombre a experiencias corporales extremas» (2018: 177). Como subraya López-Pellisa (2022), la brutalidad de los espacios virtuales de la novela corrobora una indiferencia hacia las sensaciones corporales del Otro que se transfiere a lo real. La violencia que, al parecer, se consume en zonas abstractas en realidad se enmarca en la fisionomía de los individuos cambiando sus características conforme a lo que sufren.

Mandíbula es la exacerbación de estas pasiones extremas que se empiezan a delinear en *Nefando*: en la tercera novela de Ojeda, el amor, junto al terror y al sufrimiento, corrompe las relaciones humanas revelando el lado violento de los sentimientos de afección. La obra se centra en la intensa amistad entre Annelise y Fernanda, dos chicas de un colegio femenino del Opus Dei que están obsesionadas con los textos de terror compartidos en internet

llamados *creepypasta*[1] y por todo lo que está relacionado con lo macabro. Su cotidianidad es interrumpida por el secuestro de Fernanda por parte de la profesora de Lengua y Literatura del colegio, Miss Clara, que sufre de ansiedad y de otros trastornos mentales. A partir de allí, la narración se desplaza entre el presente y los recuerdos que han conducido a esta situación a través de varias soluciones formales que van de los monólogos interiores hasta las cartas y los diálogos (incompletos) con el psicoanalista de Fernanda. Ahora bien, el secuestro de una de las protagonistas es solo el ápice del círculo de violencia que se desata durante toda la novela, cuya historia se desarrolla en torno a la exageración maniática de las aficiones físicas y mentales entre Annelise y Fernanda. En efecto, la primera, líder del grupo de estudiantes que —junto a Fernanda, la más fiel a su visión— la sigue en sus desafíos, impulsa a sus compañeras a probar horrores cada vez más perjudiciales, incluso dolorosos. Esta manía por el sufrimiento tanto en la mente como en el cuerpo consolida la relación entre los dos personajes principales bajo el signo del descubrimiento de sus impulsos malvados; en este sentido, la amistad femenina se vuelve extremadamente íntima al reconocer el deseo mutuo de llegar a las profundidades ocultas del ser de la otra. Asimismo, las figuras maternales de la novela —que incluyen a Clara— no performan el amor hacia sus hijas/alumnas siguiendo las pautas predefinidas, sino que aprietan a las chicas en su mandíbula, lo que equivale a una forma de afecto que no rehúsa la violencia.

Este análisis, a diferencia de los estudios precedentes, se propone arrojar luz sobre las violencias que inevitablemente se producen en los actos de amor más extremos[2], tratando de explicar los rasgos que las diferencian de la violencia ejercida por el poder patriarcal. En definitiva, esta lectura de *Mandíbula* quiere, por un lado, describir los acercamientos violentos entre los personajes femeninos, pero, por el otro, también reconocer que la intimidad extrema buscada por las protagonistas de Ojeda requiere la disgregación de los perímetros identitarios. En otras palabras, las relaciones entre mujeres en esta novela, sobrepasando las normas

[1] Para un estudio detallado sobre el tema, véase Marco Malvestio (2022). En su ensayo, él propone leer a *Mandíbula* como un cuento *folk horror* moderno en el que las chicas ya no pueden encontrar referentes locales frente al fenómeno de la globalización. De hecho, el terror consiste en la imposibilidad de oponerse a la desaparición de elementos fijos reconocibles dentro del sistema-mundo contemporáneo, en el que la diferencia entre realidad y ficción desaparece.

[2] Andrea Carretero Sanguino (2020) subraya que, tanto en *Mandíbula* como en *Nefando*, el amor y el horror se entrecruzan en la violencia hacia los demás; para ella, el contexto familiar es fuente de dolores que nacen de la afección por la progenie.

heteropatriarcales, destrozan la sanidad corporal para alcanzar lo que estas prohíben. En este proceso de fractura de la carne, la mente de las protagonistas deja de ser controlada por estos poderes y, en su lugar, cede a la disolución: la locura que se desata en estas páginas implica, por lo tanto, la liberación de los deseos atrapados en las poses impuestas por la sociedad. Esta contraposición entre la imagen de las figuras femeninas y sus reales impulsos se resuelve —si así se puede decir— en la atracción malsana por la carne de los demás, la cual, si bien no proporciona ningún consuelo, sí permite experimentar la intensidad del amor.

3. La muerte y el cuerpo

En *Mandíbula*, el encuentro con el cuerpo de la otra —en este caso, cabe utilizar el femenino porque todos los personajes son femeninos— significa, ante todo, la pérdida del control sobre la propia identidad. Más aún, entrar en contacto con el cuerpo de otro ser humano complica la realidad hasta borrar los límites con la ficción: sentir este escalofrío —y cada vez más— es central en la filosofía elaborada por Annelise, que requiere del total abandono de la seguridad de una vida normal. Ante todo, su invención del Dios Blanco, que vigila sobre las actividades descabelladas del grupo de amigas, es la señal de su voluntad de alejarse del sistema de valores de la comunidad. Esta deidad —en muchos aspectos— insólita encarna lo que, para Annelise, constituye la base de la existencia desvelada, es decir, el «horror blanco» que detalla en su carta a Miss Clara; según este concepto, el miedo viene de lo que «se revela en la luz brillante y desaturada y nos deja sin palabras» (Ojeda, 2025: 206). Por eso, el horror real no es tanto lo que se desconoce, sino lo que no puede categorizarse dentro de los parámetros de lo cotidiano, ya que su capacidad para aterrorizar está en la distorsión de la razón. La imposibilidad de definir lo que se siente al vivir este horror deja a los personajes en un silencio que los fuerza a notar lo indecible dentro de sí mismos (López Arriaga, 2023), exponiendo el lado irracional de sus identidades. Por esta razón, esta novela en la que se describe el crecimiento de las chicas sería más bien, como sugiere Anabel Gutiérrez León (2019), un *Bildungsroman* invertido, o, más precisamente, un cuento del horror de la vida adulta. En efecto, lo que revela la falta de palabra para contar el desorden interior que acontece con el fin de la infancia es el desapego de las reglas que deberían controlar la formación de la identidad; por el contrario, la afiliación con el «horror blanco» que Annelise y sus compañeras

rebuscan a través de sus retos hacia la vida invierte el proceso de crecimiento como «roturas en el tiempo que las hacían sentirse extrañamente encendidas» (Ojeda, 2025: 24).

La identidad de las chicas, que se consolida en el espacio del edificio abandonado que todas las tardes ocupan para probar el miedo —sea contándose historias del horror o con retos físicos peligrosos—, apunta hacia la pérdida del vínculo con la sociedad. En este contexto, la creación de la deidad-monstruo no representa, como sugiere Pezzè (2021), el lado mortífero de todo sistema de poder, sino la oportunidad de evadir de las imposiciones sobre la adultez impuestas por aquellos. De hecho, la elección de esta modalidad de entrar en la vida adulta se alinea más bien con una concepción desviada de la realidad, es decir, con una identidad que no consigue formarse según los estándares. Consiguientemente, la adoración del Dios Blanco es, en realidad, el descubrimiento de la posibilidad de manchar la pureza que se supone debería describir a las chicas en esta fase de la vida[3]. Sin embargo, la compleja red de rituales e historias de horror que moldea la realidad dentro del espacio apartado del edificio abandonado no es el hallazgo de una identidad prístina, sino la exploración de las posibilidades del cuerpo en contraposición a la norma. Más específicamente, esta fascinación por lo que impide la formación de una identidad *sana* se parece a lo que Grosz (1994) identifica con la fluidez de la locura: a partir de la teoría de esta autora, se puede sugerir que el desorden mental deriva de la excedencia corporal de un sujeto con respecto a específicas imposiciones sociales. A causa de su naturaleza puramente física, la intimidad entre las protagonistas, que se crea en este espacio privado, manifiesta ante todo las irregularidades del crecimiento de ellas y, en particular, las desviaciones identitarias que surgen con el desarrollo del cuerpo adulto fuera de control. En el contexto aislado elegido por las chicas, es este que, fallando la disciplina de la sociedad, dictamina la formación de la realidad: como enseña la filosofía de Annelise, «[e]l mundo se conoce con el cuerpo» (Ojeda, 2025: 65).

[3] Como se intuye de esta oración a la deidad, la conexión entre ella y las chicas está caracterizada por el rechazo de la inocencia juvenil: «Dios-madre-de-útero-deambulante / Me abro a ti / Te entrego mi cráneo de leche / Mi pureza / Mis dientes / Mi hambre / Me abro a ti / Te entrego mis miedos / Hago contigo y el horror un templo / Me abro a ti / Te entrego mi sangre y las de mis hermanas / Juntas veneramos tu mandíbula encarnada / Me abro a ti / Goteando / Salpicando / Mis deseos / Mis ansias / Me abro a ti / Dios Blanco / A lo prohibido / A tu mancha / Me abro a ti» (Ojeda, 2025: 188).

Esto quiere decir que los códigos del sistema disciplinario que dirige el pasaje de la niñez a la adultez son subvertidos al poner en primer plano los deseos carnales; es más, la supremacía del cuerpo compromete la integridad del sujeto porque promueve la pérdida de los límites que aseguran su bienestar. De hecho, lo corporal en *Mandíbula* es un medio para experimentar de forma extrema la realidad que los parámetros identitarios normativos impiden conocer. Para hacer esto, los personajes femeninos transgreden la identidad que, según el proyecto de crecimiento preparado por la sociedad, las espera al salir de la edad infantil, resignificando las mitologías psicoanalíticas acerca de la mujer adulta. Ahora bien, la violencia puesta en acto por estas chicas, si bien ha sido relacionada con la deshumanización que caracteriza la sociedad contemporánea (Cuevas Velasco y Mendoza Vega, 2022), no es la búsqueda de la muerte en sí, sino de las modalidades de vivir que la sociedad prohíbe. Una de las obsesiones de Annelise es precisamente el cocodrilo, que, en el psicoanálisis lacaniano[4], representa la peligrosidad del amor materno, es decir, su capacidad para proteger y, a la vez, herir a las crías que lleva en la boca. Para ella, lo más fascinante de esta imagen no es la práctica de cuidado de la madre, sino la posibilidad de «vivir dentro del horror blanco» (Ojeda, 2025: 217), el cual, contrariamente a lo que se piensa, surge de la misma mujer que da la vida. En esta reimaginación del cocodrilo-madre, exclusivamente femenina, nunca se menciona el rol del padre, que, exactamente como un palo en la boca, tendría que salvar a las crías de la mordida de la madre. A esta falta corresponde la eliminación de la razón, ya que, con la desaparición del Nombre del Padre, el contacto con la madre se vuelve imprevisible por su exposición a la violencia ya no mediada por la palabra. Sin embargo, el deseo de Annelise, así como el de la madre desatada del control paternal, necesita de estas condiciones para salir de la identidad impuesta por la sociedad patriarcal. La visión del cocodrilo blanco, que Annelise afirma que es real a pesar de la incredulidad de sus compañeras, demuestra su fatal atracción por lo que puede perder la pureza a través la violencia; en este caso, la mezcla entre su imaginación —el blanco de su dios— y la realidad —el animal— produce una entidad que expresa el deseo de la protagonista de des-normalizar las relaciones con las demás mujeres, revelando el lado mortífero de la afección. Es más, la fantasía de muerte de Annelise no se

[4] La metáfora del cocodrilo está detallada en XVII Seminario de Lacan, recopilado en *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del Psicoanálisis, 1969-1970* ([1975] 2004).

limita a ser devorada por la madre, sino que se extiende también a la cría, que, en esta narración invertida, «se comería a su madre porque así era el amor» (Ojeda, 2025: 94).

En este contexto, el papel de las figuras maternas se vuelve malsano: en lugar de proteger la vida, las mujeres de la novela, que incluso cuando no son madres devienen simulacros del rol maternal al relacionarse las unas con las otras, destruyen el hogar introduciendo en él sus deseos. Como sugiere Margrit Shildrick (1996), el cuerpo femenino en sí constituye una amenaza para el concepto de sujeto, porque su porosidad no respeta los perímetros que preservan la identidad; además, con el embarazo, este cuerpo muestra su «inherent capacity to problematize the boundaries of self and other» (1996: 5). Dicho de otra manera, los deseos femeninos pertenecientes a la esfera de lo corporal son sobre todo fluidos incontrolables que modifican al sujeto tradicional confundiendo los parámetros mismos que indican la unicidad de cada individuo. En *Mandíbula*, esta ambigüedad dada por la intimidad extrema entre los cuerpos femeninos comporta, por un lado, la alteración del rol materno, que se convierte en el receptáculo para la violencia, y, por el otro, incluso la cancelación de la exclusividad identitaria. Las mujeres de esta obra ya no están limitadas por el control patriarcal que suprime su deseo y, en consecuencia, se desata una forma distinta de violencia: «la novela presenta cómo la posibilidad de cuidar/destruir que existe en la mandíbula del cocodrilo se realiza en los personajes en el hecho de que ellas no mueren literalmente a manos de sus progenitoras, pero sí lo hacen simbólicamente» (Romano Hurtado, 2022: 137).

De hecho, la relación entre Clara y su madre —en la que se distinguen con mayor nitidez los rasgos abusivos que están también presentes en las otras relaciones madre-hija de la novela[5]— ejemplifica esta conexión enferma con lo maternal. A pesar de la muerte de la mujer, Clara no renuncia a su afecto perverso: la reiteración de los esquemas de abuso que caracteriza esta relación, en la que la madre disciplina a la hija oprimiendo su identidad, teje la afección entre las dos. Por este motivo, Clara misma modifica su ser para que sea exactamente como el de su madre, sin detenerse en la condición de abuso que permitía el intercambio afectivo; en este sentido, se puede inferir que es precisamente la eliminación de los parámetros masculinos que intentan frenar la muerte que permite el fluir del amor

[5] En el análisis de Helen Garnica Brocos (2023), las madres biológicas de *Mandíbula* son monstruos que, olvidándose de sus obligaciones de género, abusan física y mentalmente de sus hijas hasta detener su completo desarrollo como personas.

(perverso) entre las dos. En efecto, la muerte está en el cuerpo mismo de la profesora, cuyo cerebro —que, en palabras de su madre, es «un nido de cucarachas» (Ojeda, 2025: 165)— se desvincula de las ilusiones de control de la razón: en él, Clara evoca las identidades enfermas que no se concilian con el rol reproductivo de la figura maternal, sino con sus instintos homicidas.

Por otro lado, la autoridad de la madre no deja que estas identidades aparezcan en la cotidianidad de Clara, ya que esta aparenta ser una profesora cualquiera para poder satisfacer la voluntad de su madre. Sin embargo, esta no es, como diría Ronald Laing (1998), una simple instancia de *divided self*, porque la mujer no está protegiendo una identidad más verdadera que las demás con otras capas identitarias falsas. Por el contrario, todas participan en la oposición al sistema patriarcal que ofuscaría los deseos de la madre y, en consecuencia, su afiliación con la muerte. Es decir, para poder mantener la relación afectiva, tanto la existencia como su represión tienen que coexistir; de esta manera, la maternidad tradicional se altera en los personajes que tendrían que preservarla. En este sentido, en la novela la vida y la muerte se compenetran para enseñar la violencia de «[l]o sublime: el vértigo de lo no explorado, esa pulsión de sensaciones que lanz[a] [el] deseo hacia la oscuridad» (Ojeda, 2025: 63). El amor entre madre e hija, entonces, crece con el descubrimiento de su poder para reventar la identidad dada a través de la alternancia de vida y muerte que desestabiliza la presupuesta inmutabilidad de la realidad, donde, por el contrario, «la naturaleza [va] cubriendo de vida lo que est[á] muerto» (Ojeda, 2025: 17) en una transformación continua. Dicho de otra forma, salir del pensamiento patriarcal que define a los cuerpos femeninos significa, ante todo, recuperar la irracionalidad que deja a los sujetos expuestos al peligro de perder su propia identidad, es decir, la subjetividad que sigue la adopción del lenguaje. Según Kristeva (1984), esta vuelta a lo que se considera abyecto —ajeno al cuerpo definido por la razón— señala también la pérdida de la identidad propia: en el proceso de crecimiento, negar el Nombre del Padre condena al sujeto a un estado informe que lo excluye de la sociedad. En esta relación madre-hija (biológica) de *Mandíbula*, al conservarse la conexión primigenia con la madre, se ocluye la posibilidad de devenir un individuo (Kristeva, 1984) y, por lo tanto, de desarrollar la identidad prevista dentro de la norma. En cambio, optar por el vínculo materno significa escoger la violencia de lo carnal femenino en lugar del control masculino sobre los impulsos:

«[p]ero el miedo —hubiera querido decirle a su madre antes de que muriera— era biológico y tenía una lengua sin hombres» (Ojeda, 2025: 96).

Ahora bien, esta afección enferma entre mujeres no se limita a lo maternal en sentido estricto: el deseo sin padres involucra también la amistad de Fernanda y Annelise, la cual, desconociendo la disciplina de los adultos, se vuelve extrema. En realidad, es lo femenino, más que la mera relación madre-hija, lo que determina la disidencia en las protagonistas de la novela, puesto que es el cuerpo lo que las une en la desobediencia. Mejor dicho, la maternidad, si bien es lo que conecta a los cuerpos entre ellos de manera más explícita, no es sino la representación de una forma de amor que, en la obra, se traslada a las demás relaciones entre mujeres. De hecho, como intuye Clara: «*[l]as mujeres no se hacen a sí mismas*, pensó. *A las mujeres las hacen sus hijas y sus madres*. Pelear contra su esqueleto era una guerra imposible de ganar. La naturaleza podía ser transformada solo hasta cierto punto y su centro era indomesticable» (Ojeda, 2025: 103).

Sin embargo, este vínculo que parece pertenecer exclusivamente al ámbito familiar en realidad reaparece en la afectividad trastornada de Fernanda y Annelise. En efecto, Anne concibe a su mejor amiga como a una hija, pero no en el sentido tradicional del término, sino en el sentido elaborado dentro de su filosofía del Dios Blanco: Fernanda es, en toda regla, la cría que muerde a su progenitora a pesar del peligro que esto conlleva. Para Annelise, «el universo es el cadáver de Dios descomponiéndose» (2025: 102), es decir, la desaparición de las creencias de la sociedad que ocultan la realidad de la existencia. Más aún, esta afinidad por la muerte, que vuelve para desmentir el rol de cura de la mujer, está, en el sistema narrativo del culto al Dios Blanco, directamente relacionada con el lado destructivo de la maternidad. En primer lugar, este dios sangriento —que las chicas mismas definen *drag-queen*— viste ropa femenina, lo que parece sugerir un interés especial por la feminidad en su acepción más amplia e incluso no-normativa. En segundo lugar, su poder creador como dios es, más bien, una alteración de la capacidad reproductora del cuerpo femenino, ya que Él es «[e]l reverso de la madre de útero deambulante» (2025: 178) y el «dios-madre-de-útero-deambulante, la verdadera madre y origen de la leche» (188). Por estas razones, lo maternal, aunque siga definiendo las identidades de las mujeres desde lo biológico, en *Mandíbula* se introduce en las demás relaciones afectivas a partir del Dios Blanco, es decir, el dios que pide sacrificar al

cuerpo para establecer un contacto con lo sagrado. Por lo tanto, esta visión de la maternidad implica la aceptación de la muerte en un simbolismo de la locura femenina que derroca la imagen clásica de la mujer como protectora de la vida; en última instancia, el dios de la novela es «una histérica de útero deambulante» (101), una mujer que amenaza por su inestabilidad. Con todo, antes del sacrificio el cuerpo, en particular en la relación entre Fernanda y Annelise, representa el medio por antonomasia para experimentar los límites entre el placer y el dolor, hasta llegar a la intensidad más íntima.

4. El deseo y la locura

La amistad entre Fernanda y Annelise, que se enmarca en el culto al Dios Blanco, no tiene los rasgos de las representaciones ordinarias de las relaciones entre chicas adolescentes; por el contrario, anhela una intimidad que respete los mandatos de esa religión creada para acoger las necesidades de las protagonistas. Según Adolfo Licoa Campos (2024b), la relación de las dos chicas, así como la de Clara con su madre, está dictaminada por el trauma provocado por la violencia doméstica en las respectivas familias. Sin embargo, los excesos que se detectan en este tipo de afección reflejan los deseos de estos personajes de encontrar formas de amor totales fuera de las definiciones patriarcales. En otras palabras, esta relación busca construir ficciones disidentes en las que la intimidad pueda exagerarse sin temer el castigo del Padre. Consiguientemente, los sentimientos que ellas sienten no se interpretan según los estándares patriarcales de la amistad entre mujeres, sino según los brotes del cuerpo femenino desatado de las idealizaciones masculinas.

Es en este contexto que la imaginación perturbada de las chicas guía el proceso de distorsión de la identidad misma, la cual pierde sus rasgos distintivos: si «[l]a mente es corporal y el cuerpo es mental» (Ojeda, 2025: 52), el sujeto desborda en modalidades de ser ajenas al modelo de individuo. Por eso, las protagonistas confían en una autoridad diferente, que las deje descubrir la realidad a través de las sensaciones físicas, porque «[e]l mundo se conoce con el cuerpo» (2025: 65). La blancura sagrada, que protege la pureza del cuerpo adolescente, se desgarra al entrar en contacto con estos deseos definidos impuros que, en realidad, son parte de la identidad femenina que no encaja en la norma. De hecho, la narración esotérica que Annelise crea en torno al Dios Blanco sirve para dar cabida a una

interpretación de la violencia que, en la ausencia de los referentes habituales, se relacione con los deseos del cuerpo femenino en un contexto donde estos desconocen la disciplina masculina. En consecuencia, la atracción homoerótica, que en otras circunstancias es reprimida, no solo se manifiesta, sino que incluso daña al sujeto al menospreciar las precauciones que preservan su incolumidad.

En efecto, dado que la identidad de las protagonistas se rehúsa a seguir las pautas de crecimiento normativas, su sexualidad y su género se desarrollan según los rituales de sangre del dios, la única autoridad adulta aceptada en el grupo de amigas. Ante todo, su desconexión del rol femenino se percibe en la voluntad de poner a prueba sus capacidades físicas con los retos del Dios Blanco: esta fascinación por el peligro señala un primer distanciamiento de las prerrogativas del género femenino. Es más, la centralidad del cuerpo en estas actividades modifica la concepción misma de la mujer, que, de esta manera, vuelve a reiterar que «[w]omen *have* bodies; these bodies have pain as well as pleasure» (Alaimo y Hekman, 2008: 4). Dicho de otra manera, la recodificación de la identidad femenina pasa inevitablemente por el entendimiento de los impulsos corporales, desviando así el normal establecimiento del rol tradicional. Por su personal experiencia, Clara, que ha sido secuestrada y torturada por otras dos adolescentes antes de trabajar en el instituto del Opus Dei, sabe que ellas, «a pesar de su apariencia delicada y simple, ejerc[en] una agresividad distinta, aunque igual de cruel que la de los varones» (Ojeda, 2025: 162). En este sentido, la violencia es un medio que permite a las chicas conocer las desviaciones que, en un espacio controlado por el pensamiento patriarcal, no son posibles. Dentro de un ambiente exclusivamente femenino como el instituto de las chicas, no hay manera de dirigir la identidad hacia su normal desarrollo, en oposición a «una masculinidad que les estaba prohibida» (2025: 170). En cambio, las alumnas de la novela tienen la oportunidad de ocupar el rol reservado a su contraparte masculina, sobre todo en el proceso de descubrimiento de la sexualidad, que, junto a la violencia, remodela la identidad conforme a las perversiones de ellas. Por otra parte, su obsesión por lo prohibido no se limita a las formas de adoración del Dios Blanco, sino que se completa con los cuentos sobre la unión enloquecida entre sexualidad y muerte en el proyecto creado por las dos mejores amigas, «*Sor Juana: zombis, vampiros y lesbianas*» (2025: 56).

En definitiva, el género disidente, en la novela, se expresa sobre todo en el sexo despojado de las precauciones típicas de las relaciones heterosexuales.

El psicoanálisis, en estas circunstancias, no proporciona las explicaciones necesarias para detener el deseo de las adolescentes: si, en los diálogos con el psicoanalista, este intenta dar una dirección a los escapes mentales de Fernanda, al final esta ciencia no logra suprimir la que debería ser una fase de la vida. Por el contrario, en el contacto físico —que, con todo, nunca es directamente sexual— entre las dos protagonistas destaca es el impulso hacia el dolor y la muerte, pero no por la voluntad de eliminar a la otra, sino, siguiendo a Bataille ([1957] 1985), por la intensidad del deseo de aniquilar a la identidad propia para sellar el sentimiento erótico. En otros términos, los varios afectos entre mujeres, a partir de los (complicados) vínculos madre-hija, son «un intento de construcción de un sistema simbólico entre mujeres, que revalorice tanto las relaciones de amor como las de crueldad» (Carretero Sanguino, 2023: 60). Incluso en Clara —que siente un apego exagerado a su madre y, en una ocasión, hasta intenta besarla— el desarrollo sexual es interrumpido por la enfermedad mental, que los doctores clasifican como «[t]rastorno de ansiedad» o «[t]rastorno de pánico» (Ojeda, 2025: 95). Sin embargo, estas categorizaciones no pueden hacer frente a lo que perturba la mente de la profesora, ya que, a pesar de todas las tentativas de control del malestar por medio de la racionalización de sus pensamientos malvados, acaba ejerciendo la misma violencia que quería erradicar. A partir de esta imposibilidad de frenar los impulsos negativos, es posible inferir que el afán por reconocer la enfermedad conduce a obviar los reales deseos de Clara; asimismo, los intentos de educar a Fernanda para que respete los estándares de género y, en general, de la edad adulta cubren la complejidad de la subjetividad femenina. Por esas razones, la maternidad en *Mandíbula* se articula en torno a las prohibiciones que el sistema patriarcal instaura en las relaciones afectivo-sexuales, incluida la prohibición de matar, porque «una madre [puede] quitar la vida con la misma rabia con la que la [hace]» (Ojeda, 2025: 113).

Entonces, la desviación con respecto al camino para la construcción de una identidad adulta sana previsto por la ciencia psicoanalítica consiste en la atracción por el derramamiento de la sangre de la otra, tanto que, como aclara Annelise, las que aman de verdad a sus amigas «preferirían verlas muertas» (2025: 81). Para ella, el rol de madre que se

autoasigna consiste precisamente en consagrar al cuerpo para la muerte a través del descubrimiento de su sexualidad desviada con Fernanda. En pocas palabras, Anne, como figura maternal, adopta la responsabilidad de enseñar a su cría la sensualidad de la muerte en la liberación del contacto erótico. Esta fascinación por la intimidad exclusivamente femenina[6] orientada no al descubrimiento de la vida, sino al de la intensidad de los impulsos violentos, produce un derrocamiento de la realidad, en la que es necesario «sobrevivir a la mandíbula para convertirse en la mandíbula, tomar el lugar del monstruo, es decir, el de la madre-Dios que le [da] inicio al mundo del deseo» (2025: 151). Por eso, la relación entre Annelise y Fernanda ya no apunta a construir una adultez que abandone, como sugeriría el psicoanálisis, los impulsos del cuerpo; por el contrario, se atasca en los placeres infantiles de sentir el cuerpo en el quiebre del sujeto. Dicho de otra forma, el deseo, en la imaginación de las dos chicas, se puede concretar solamente al replicar los fallos de la madre y, con esos, el fracaso del individuo mismo en devenir sujeto. Contrariamente al análisis de *Mandíbula* llevado a cabo por Sara Bolognesi (2022), en el que se siguen las indicaciones del psicoanálisis para concluir que las perversiones de las adolescentes son parte de su formación como persona, las aberraciones de las protagonistas parecen exteriorizar sus deseos más profundos[7]. De hecho, aunque se mencionen los abusos por parte de sus madres, estos son consecuencia de las personalidades desviadas de Annelise y Fernanda, las cuales intentan moldear sus identidades según las necesidades de sus cuerpos en evolución. Este apego a los impulsos carnales comporta el descubrimiento de una sexualidad desencadenada sin importar la conservación del sujeto en sí.

En consecuencia, la afección entre Annelise y Fernanda, que no encaja en el modelo de amistad tradicional por sus similitudes con una conexión más profunda como es la maternal, distorsiona la definición misma del ser. Esta ambigüedad está anclada, sobre todo, en el deseo homosexual, que, en lugar de adaptarse a la sociedad heteronormativa en la que está constreñido, se cuela en lo más oscuro del ser humano: las dos ensayan el homoerotismo

[6] En la novela, Annelise nunca muestra interés por los chicos, ni siquiera cuando ellos intentan conquistarla con pruebas de valentía. Al contrario, en esta ocasión se preocupa más por consolidar su amistad con Fernanda pidiéndole una demostración de su lealtad.

[7] Asimismo, Fernanda, que mató a su hermano menor cuando era más pequeña, no parece tener una enfermedad mental que la lleve a hacer algo tan brutal; el acontecimiento, por lo que ella va al psicólogo, sigue siendo un acto voluntario por parte de la adolescente.

compartiendo sus cuerpos en la violencia extrema. Lee Edelman, en su estudio sobre la intersección entre lo *queer* y la pulsión de muerte, parte precisamente de Lacan y de su concepto de verdad para concluir que

> Truth, like queerness, irreducibly linked to the «aberrant or atypical» to what chafes against "normalization," finds its value not in a good susceptible to generalization, but only in the stubborn particularity that voids every notion of a general good. The embrace of queer negativity, then, can have no justification if justification requires it to reinforce some positive social value; its value, instead, resides in its challenge to value as defined by the social, and thus in its radical challenge to the very value of the social itself (2004: 6).

En concreto, esta amistad, que se vuelve feroz con el contacto carnal, refleja la negatividad teorizada por el estudioso estadounidense, puesto que es la reproducción del mal la que permite a la sexualidad de las dos encontrar su lenguaje. Mejor dicho, la inversión de los valores del mundo de los adultos, con el nacimiento al revés de Fernanda performado por los ecos de los rituales de Anne —«"Te paro hacia adentro", le decía su hermana en sus pesadillas» (Ojeda, 2025: 151)—, altera también las definiciones de los sentimientos, que simplemente se manifiestan en la intensidad del deseo. Por esa razón, el erotismo tampoco sigue las pautas de la normatividad, desencadenando la violencia al descubrir la piel de la otra y los apetitos que esta provoca. En este sentido, la sexualidad de las protagonistas no se limita a trasgredir las imposiciones de género, sino incluso las reglas que dictaminan la conservación de la identidad misma. El estímulo a practicar un contacto corporal violento —que es una necesidad que se encuentra en las enseñanzas del Dios Blanco— es, ante todo, la negación de la subjetividad sana, para la cual la pérdida de la integridad física en la expresión de la violencia está prohibida. En cambio, Anne quiere que su cría, Fernanda, le haga daño y revuelque los roles preestablecidos con el fin de perder el control sobre ellas mismas; por esto, en la sensualidad máxima de la mordida del cocodrilo, «en su boca el cuerpo gemelo se rotura» (Ojeda, 2025: 243).

Al lograr la unión más íntima en el intercambio de fluidos corporales, el deseo sexual se establece a través de la violencia. En esta, Annelise, cuya sexualidad se desarrolla en el marco de su dios[8], y Fernanda tienen la posibilidad de probar formas de amor que, en el

[8] Annelise incluso siente el placer físico más fuerte al imaginar al Dios Blanco —«una figura densa, larga y blanquecina» (Ojeda, 2025: 192)— en su habitación mientras se está masturbando. En esta ocasión, en la que horror y placer se confunden, ella siente su cuerpo más allá de la identidad creada para el contexto social.

mundo de los adultos, se relacionan con lo enfermo. El cuerpo, que en este contexto está completamente disponible al deseo de la otra, es el único medio que queda percibir el deseo, pero, por la ausencia de una autoridad patriarcal que lo limite, este se acerca a la muerte. De todas maneras, como señala Bataille, «el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte» (1985: 15), lo que confirma que el abandono de la sanidad mental impuesta por la sociedad permite, en realidad, socavar las percepciones de la afección concebidas dentro del pensamiento normativo. En efecto, es la cercanía a la muerte —y el abandono de las seguridades dadas por la sociedad burguesa— que deja fluir el deseo real de Annelise:

> «Márcame», le pide Annelise en la ducha. «Sángrame con tus 32 dientes». Y 32 veces la muerde. 32 veces la lengua baja por las piernas ensalivando de rojo las estrellas. En el agua miran los colores de las mordidas: negro, verde, azul, lila. Cosmos abiertos en la piel. Rosetones en la vía láctea de su carne. Annelise abre la boca cuando Fernanda le muerde la entrepierna. Tiembla. Gime. Se limpia la sangre con papel higiénico y lo lanza al váter como una paloma muerta. «No quiero hacerte daño», le dice Fernanda. «No sé por qué me obligas a hacértelo». Pero luego le aprieta las mandíbulas sobre las costillas para saborear la piel de peluche de Annelise y mirarla morderse los labios, y abofetearla para que no se muerda, y morderle los pezones para escucharla llorar de dolor y de placer; para ver su naricita encendida y sus ojitos volteándose hacia el interior de su cráneo (Ojeda, 2025: 243-244).

Esta oscuridad que está en Annelise, por supuesto, no se debe leer como una enfermedad mental que le impide ver el peligro, sino más bien como un reconocimiento de la falsedad de los parámetros de una sociedad obsesionada con un sistema de valores que no deja espacio a desviaciones de la norma que amenacen la supervivencia.

5. Conclusiones

La locura, en *Mandíbula*, hace posible la intimidad entre los personajes femeninos, los cuales renuncian a su integridad como sujetos para lograr el placer —y el dolor— extremo que se consagra en el contacto corporal. En resumidas cuentas, la forma de amor que se propugna en la novela requiere el rechazo de la identidad cartesiana y masculina para así reconstruir una subjetividad según los deseos de la carne. La violencia que se consuma entre los dos personajes femeninos, precisamente a causa la intensidad del contacto, derroca la identidad dada y sus códigos normativos. Ahora bien, esta brutalidad se diferencia de la patriarcal porque intenta tejer conexiones con los impulsos carnales femeninos, y no suprimirlos; de esta manera, las mujeres, cuyos afectos ya no están limitados por preceptos de género y sexuales, (re)descubren su corporalidad. Para hallar esta diferencia, es fundamental

abandonar la concepción del individuo tradicional —es decir, escindido entre mente y cuerpo— y resignificar al sujeto femenino desde una perspectiva que abarque su totalidad.

En consecuencia, la feminidad propuesta en *Mandíbula* se coloca en contra de las fantasías masculinas de control, introduciendo los desórdenes del cuerpo en la subjetividad de las mujeres, los cuales se anclan en la materialidad misma de sus impulsos. Por eso, la violencia que las protagonistas de la novela ejercen en sus compañeras significa, ante todo, la reapropiación de los deseos que, en un contexto heteropatriarcal, solo serían definidos como inapropiados. En cambio, en la realidad de Annelise y su Dios Blanco, el derramamiento de sangre constituye el recorrido hacia la interioridad de las demás mujeres, que incluso, como en el caso de Clara, llegan a perder la identidad performada para la sociedad cediendo a la seducción del dios *drag-queen*. En definitiva, esta revisión de la identidad femenina desecha al sujeto cartesiano y, a la vez, apoya la locura como medio para descubrir el cuerpo de las mujeres, también en sus manifestaciones más extremas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAIMO, Stacy y HEKMAN, Susan (eds.) (2008), *Material Feminisms*, Bloomington, Indiana University Press.

ARAÚJO-NIETO, Leira (2023), «La mujer kafkiana y su doble monstruoso en el gótico andino. Análisis del cuento "Las Voladoras", de Mónica Ojeda», *Svet Literatury*, 33, pp. 202-214.

BATAILLE, Georges ([1957] 1985), *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, Barcelona, Tusquets.

BERESFORD, Peter y RUSSO, Jasna (eds.) (2021), *The Routledge International Handbook of Mad Studies*, London / New York, Routledge.

BOCCUTI, Anna (2022), «"Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro". Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe», *América sin Nombre*, 26, pp. 129-151.

BOLOGNESI, Sara (2022), «La a-moralidad femenina en Mandíbula, de Mónica Ojeda: un diálogo entre la literatura y el psicoanálisis», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 51, pp. 299-307.

BORDO, Susan ([1993] 2004), *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press.

CAMINERO SANTANGELO, Marta (1996), «The Madwoman Can't Speak: Postwar Culture, Feminist Criticism, and Welty's *June Recital*», *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 15, n.º 1, pp. 123-156.

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

CARRETERO SANGUINO, Andrea (2020), «Los lazos de la violencia: lirismo y horror en la narrativa de Mónica Ojeda», *Revista Úrsula*, 4, pp. 14-31.

CARRETERO SANGUINO, Andrea (2023), «La canibalización de la maternidad en la narrativa latinoamericana actual: notas sobre *Mandíbula* (2018), de Mónica Ojeda», en Samuel Rodríguez (ed.), *Infancia y maldad*, Sevilla, Alfar Editorial, pp. 47-61.

CHESLER, Phyllis ([1972] 2018), *Women and Madness*, Chicago, Chicago Review Press.

CIXOUS, Hélène (1976), «The Laugh of the Medusa», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, n.º 4, pp. 875-893.

CUEVAS VELASCO, Norma y MENDOZA VEGA, Luis (2022), «La maldad como seducción. *Mandíbula* y *Páradais*, dos narraciones de la violencia y el miedo», *Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 13, pp. 105-126.

DAVIS, Lennard J. (2025), *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness, and the Body*, London / New York, Verso Books.

DONALDSON, Elizabeth J. (2002), «The Corpus of the Madwoman: Toward a Feminist Disability Studies Theory of Embodiment and Mental Illness», *NWSA Journal*, vol. 14, n.º 3, pp. 99-119.

EDELMAN, Lee (2004), *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press.

ESPINEL, María Angélica (2025), «El lenguaje volviéndose carne: una aproximación a *Nefando* (2016) de Mónica Ojeda», *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 49, pp. 60-67.

FERNÁNDEZ, Silvia Beatriz (2024), «Relecturas de la tradición latinoamericana: el gótico andino de Mónica Ojeda como propuesta superadora del boom», *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 56, pp. 17-29.

FOUCAULT, Michel ([1961] 2006), *History of Madness*, ed. J. Khalfa, trad. Jonathan Murphy y Jean Khalfa, Londres / Nueva York, Routledge.

GARNICA BROCOS, Helen (2023), «La madre monstruosa. Figuraciones de la casa y de la maternidad en *Mandíbula* de Mónica Ojeda», *Revista stultifera de humanidades y ciencias sociales*, vol. 6, n.º 2, pp. 261-286.

GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan ([1979] 2020), *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven / Londres, Yale University Press.

GROSZ, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.

GUTIÉRREZ LEÓN, Anabel (2019), «Miedo, amor y violencia en *Mandíbula* de Mónica Ojeda», *Revista Letral*, 22, pp. 346-348.

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

JOSSA, Emanuela (2022), «Femicide in Contemporary Fantastic Literature. Solange Rodríguez Pappe, Mónica Ojeda and Denise Phé Funchal», en Pablo Baisotti (ed.), *The Routledge Handbook of Violence in Latin American Literature*, Londres / Nueva York, Routledge, pp. 380-396.

KRISTEVA, Julia ([1980] 1984), *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trad. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press.

LACAN, Jacques ([1975] 2004), *El seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del Psicoanálisis, 1969-1970*, ed. Jacques-Alain Miller, trad. Enric Berenguer y Miquel Bassols, Buenos Aires, Paidós.

LAING, Ronald D. (1998), *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, Londres / Nueva York, Routledge.

LEFRANÇOIS, Brenda A., MENZIES, Robert y REAUME, Geoffrey (eds.) (2013), *Mad Matters. A Critical Reader in Canadian Mad Studies*, Toronto, Canadian Scholars' Press.

LEONARDO-LOAYZA, Richard Angelo (2022), «Lo gótico andino en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 10, n.º 1, pp. 77-97.

LEONARDO-LOAYZA, Richard (2024), «Abyección, violencia de género y gótico andino en "Sangre coagulada", de Mónica Ojeda», *Acta Scientiarum. Language and Culture*, vol. 46, n.º 1, pp. 1-10.

LEWIS, Bradley, ALI, Alisha y RUSSELL, Jazmine (eds.) (2025), *Mad Studies: Reader Interdisciplinary Innovations in Mental Health*, Londres / Nueva York, Routledge.

LICOA CAMPOS, Adolfo (2024a), «Culturas digitales de horror en la ficción de Mónica Ojeda», *Boletín de Literatura Comparada*, vol. 49, n.º 2, pp. 89-106.

LICOA CAMPOS, Adolfo (2024b), «Manifestaciones del trauma en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Muiraquitã: Revista de Letras e Humanidades*, vol. 12, n.º 2, pp. 198-212.

LÓPEZ ARRIAGA, Elsa (2023), «Un "silencio perfecto": el horror blanco en *Mandíbula* de Mónica Ojeda», *América sin Nombre*, 29, pp. 89-105.

LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2022), «El síndrome de Argos, de Mercurio y de Antígona en la era digital. Andrea Salgado, Samanta Schweblin y Mónica Ojeda», *Mitologías hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, 24, pp. 152-169.

MALVESTIO, Marco (2022), «En la corte del Dios Blanco: folclore digital y gótico global en *Mandíbula*», *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, vol. 10, n.º 1, pp. 99-118.

MILLETT, Kate ([1970] 2016), *Sexual Politics*, Nueva York, Columbia University Press.

NAVARRETE GONZÁLEZ, Carolina, SALDÍAS ROSSEL, Gabriel y LEAL ULLOA, Fabián (2024), «Contra el excepcionalismo antropocéntrico: subjetividades posthumanas en *Las voladoras* de Mónica Ojeda», *Alea: Estudios Neolatinos*, vol. 26, n.º 1, pp. 1-14.

OJEDA, Mónica (2016), *Nefando*, Barcelona, Candaya.

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.

OJEDA, Mónica ([2018] 2025), *Mandíbula*, Barcelona, Candaya.

OJEDA, Mónica (2020), *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma.

ORTEGA CAICEDO, Alicia (2018), «*Nefando* de Mónica Ojeda Franco. La infancia tiene una voz baja y un vocabulario impreciso: Escribir, perturbar, decir lo indecible», *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 44, pp. 175-184.

PEZZÈ, Andrea (2021), «Sintaxis del cuerpo en *Mandíbula* de Mónica Ojeda», *Annali-sezione romanza*, vol. 13, n.º 1, pp. 135-151.

PILLING, Merrick Daniel (2025), *Mad Studies: The Basics*, Londres / Nueva York, Routledge.

PRICE, Margaret (2011), *Mad at School: Rhetorics of Mental Disability and Academic Life*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

PRICE, Margaret (2015), «The Bodymind Problem and the Possibilities of Pain», *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, vol. 30, n.º 1, pp. 268-284.

RIGNEY, Barbara (1980), *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel. Studies in Brontë, Woolf, Lessing, and Atwood*, Madison, University of Wisconsin Press.

ROMANO HURTADO, Berenice (2022), «Hijas abyectas de una madre-falta. *Mandíbula* de Mónica Ojeda», *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, 47, pp. 131-165.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juanpe (2023), *Superemocional: una defensa del amor*, Madrid, Continta Me Tienes.

SHILDRICK, Margrit (1996), «Posthumanism and the Monstrous Body», *Body & Society*, vol. 2, n.º 1, pp. 1-15.

SHOWALTER, Elaine (1987), *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Londres, Virago Press.

YAEGER, Patricia ([1988] 2020), *Honey-Mad Women: Emancipatory Strategies in Women's Writing*, Nueva York, Columbia University Press.

Virginia Cirani (2026), «Los horrores del cuerpo en *Mandíbula*, de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 166-187.